

POSPRODUCCIÓN DIGITAL: ÉTICA Y TEORÍA PARA UN NUEVO FOTOPERIODISMO

Nieves Limón
Universidad Carlos III de Madrid
nlimon@hum.uc3m.es

Resumen:

La presente ponencia reflexiona sobre algunos debates acaecidos en el seno del fotoperiodismo cuando este se enfrenta al abismo de posibilidades que le ofrece la tecnología digital. Haciéndose eco del conocido caso protagonizado por el fotoperiodista de la agencia Reuters Adnan Hajj (despedido en 2006 tras manipular unas fotografías), así como de otros ejemplos de similar envergadura, el texto ahondará en los derroteros de una actividad informativa que no se reduce a la captación de imágenes mediante dispositivos fotográficos. La posproducción de esas imágenes es, hoy en día y desde hace ya algunas décadas, parte consustancial de la práctica fotográfica. Esto plantea nuevas incógnitas sobre el grado de posproducción lícito para unas imágenes que serán publicadas en prensa. Y, lo que es más interesante, muestra un escenario compuesto por unos objetos visuales que parecen proponer nuevas vías de relación con los referentes a retratar.

Palabras Clave: fotoperiodismo, fotografía, retoque, postproducción digital, prensa.

1. Introducción

En el año 2004 asistimos a la publicación de unas fotografías tomadas en la prisión iraquí de Abu Ghraib. Las imágenes, que fueron capturadas en 2003 según se informó, mostraban las torturas infligidas a prisioneros iraquíes por parte de un grupo de soldados estadounidenses perfectamente identificables. El espectáculo retenido en esas fotografías era tan dantesco, el retrato de esas humillaciones tan explícito, que parecían simples puestas en escena o manipulaciones fotográficas, ficciones, en definitiva, que habían saltado a las páginas de los periódicos esperando que alguien, unos días después, desenmascarara el error y el acontecimiento pasara a engrosar la lista de negligencias periodísticas. Pero eso no ocurrió: se habían publicado unas imágenes *reales* que mostraban dichas torturas prácticas, además, delante de una cámara fotográfica. El profesor Slavoj Žižek analizó aquellos retratos a lo largo de su artículo *Fotografía, documento, realidad* de la siguiente manera:

“Cuando vi por primera vez la ya de sobra conocida fotografía en la que aparece un prisionero desnudo con una capucha negra cubriéndole la cabeza, cables eléctricos adheridos a sus extremidades y de pie sobre una silla en una ridícula pose teatral, mi primera reacción fue que se trataba de una instantánea tomada en alguna de las más recientes *performances* que se exhiben en la zona baja de Manhattan: las propias posiciones y vestimentas de los prisioneros recordaban cierta escenificación teatral, una suerte de *tableau vivant* que por fuerza nos trae a la memoria el arte de la *performance* norteamericana en toda su amplitud y el *teatro de la crueldad*, las fotografías de Mapplethorpe, las extrañas escenas que aparecen en las películas de David Lynch... (...) Esas fotografías son, por consiguiente, documentos, sí, pero ¿de qué? De ficciones, ni más ni menos; del poder que ejercen las fantasías, del poder que nos impulsa a escenificar fantasías. Es uno de los tópicos de la ideología *pop* de hoy en día: con la capacidad que tienen los medios de comunicación para invalidar absolutamente todo, con la digitalización de nuestra vida cotidiana, la línea que separa la realidad de la ficción tiende a tornarse más y más difusa” (2004: 4).

Si bien estas palabras dan paso en el citado artículo a una reflexión sobre la dialéctica existente entre lo verosímil y lo real en términos lacanianos (tema que no abordaré en estas páginas), la descripción también subraya una de las características que considero más relevantes de la denominada imagen digital: categorías que creíamos antagónicas, como las de ficción y realidad, pueden ahora aparecer como denominaciones que permiten cierta hibridación dando amparo teórico, además, a unas superficies significantes nuevas. Es decir, algunas de las imágenes fotográficas actuales cuestionan, de manera explícita, estatutos que se pensaban inalienables en este medio. Así, un documento fotográfico aportado como prueba de un acontecimiento en las antípodas de lo teatral, rigurosamente mostrado a la opinión pública por diversos medios de comunicación, puede, además, contener trazas ficcionales que trascienden su contenido.

Estas imágenes, de algún modo, hacen ver a Žižek (pero no sólo a él) la puesta en escena de lo documental. Constatan, principalmente, cómo la fotografía digital, con todas las facilidades de captura y difusión que ofrece,

es un objeto visual relativamente novedoso que exige un ejercicio de exégesis profundo. La fotografía entendida como testigo de un acontecimiento parece vivir ahora en una fase diferente e, inevitablemente, esto plantea nuevos desafíos a aquellas prácticas que mantienen una estrecha relación con este lenguaje. De esta manera el fotoperiodismo¹, una de esas actividades que debe ofrecer los datos icónicos precisos para reconstruir lo acontecido o aportar una valoración de los mismos, se enfrenta a un escenario teóricamente complejo.

Actualmente convivimos con el imparable desarrollo de la denominada fotografía digital. La imagen estática digital podría entenderse, en una de sus acepciones más simple, como un tipo de representación que sigue requiriendo para ser generada de la presencia de un referente, pero este será ahora capturado mediante una cámara de fotografía digital, es decir, por medio de una cámara que no usa película fotosensible sino un dispositivo de almacenamiento informático en el que se guardan los datos de esa imagen algorítmicamente codificados (Jullier, 2004: 31-32).² La práctica de este tipo de toma fotográfica se ha adaptado perfectamente a las exigencias del actual flujo de trabajo periodístico: sólo la tecnología digital aplicada al medio fotográfico nos permite, de manera económica, capturar muchas imágenes en pocos segundos, visualizarlas para desechar las que sean inconvenientes a nuestro propósito y generar formatos lo suficientemente ligeros como para que puedan ser fácilmente transmisibles mediante otros dispositivos (esto es, que puedan ser enviados por *e-mail*, por ejemplo).

Esta tecnología ha reportado incuestionables beneficios en su imbricación con la disciplina periodística (informativos, económicos, sociales...), pero igualmente deja traslucir algunas prácticas consideradas aberrantes y denunciadas de esta manera por muchos profesionales del fotoperiodismo: las infinitas posibilidades que ofrece la posproducción digital tras la captura de las imágenes cuestionan, explícitamente, uno de los dogmas fundacionales en el que se ha apoyado el medio fotográfico en general y el fotoperiodismo de manera particular. La concepción de la imagen fotográfica como *espejo de la realidad*, como documento testimonial, se tambalearía, peligrosamente para muchos, con una tecnología que permite, por ejemplo, incluir personas en la imagen que no estaban presentes durante la toma

¹ Considero fotoperiodismo la función profesional desarrollada en prensa que tiene como objeto la obtención de una serie de imágenes fotográficas para informar al lector de un determinado acontecimiento. Se incluyen en esta definición las imágenes obtenidas de tal práctica. Para ahondar en estas definiciones, así como en sencillas clasificaciones de la imagen en prensa, se recomienda la consulta de Baeza, 2001 y Vilches, 1997.

² Es importante señalar que en la actualidad no contamos con una definición totalmente consensuada de imagen (o fotografía) digital. Con la intención de avanzar en el objeto de esta ponencia (que no es otro que plantear algunos de los problemas deontológicos que estos cambios suponen), tomo como definición de fotografía digital la descrita en el cuerpo del texto. Son este tipo de imágenes, y no los escaneos de material obtenido por procesos de captura analógicos o las llamadas imágenes de síntesis diseñadas íntegramente por programas informáticos, las utilizadas en la práctica fotoperiodística actual. Otra interesante definición de fotografía digital dice: "*aquella cuya visualidad ya no reposa en un depósito de plata metálica, sino en una retícula de píxeles provisionalmente ordenados según determinados códigos gráficos*" (Fontcuberta, 2010: 61).

fotográfica. Así, el retoque de la imagen se revela como campo de batalla especialmente polémico en la fotografía de prensa.

Pues bien, llegados a este punto de sofisticación técnica, pero también de desarrollo en el conocimiento sobre la ontología y la historia de la fotografía, cabe preguntarse si la imagen fotográfica gozó alguna vez del privilegio de ese estatuto documental descrito que hacía pensar en unas imágenes transparentes (de ese “vaciado del signo” en nombre de la plenitud referencial al que aludió Barthes - 1987: 187-). O, por el contrario, es en este preciso momento en el que las posibilidades de los softwares de edición y posproducción fotográfica son *vox populi* cuando empezamos a abordar, a golpe de publicación fraudulenta y polémicas fotoperiodísticas, estos y otros retos teóricos lanzados por la fotografía hace ya más de ciento cincuenta años. Un ejemplo nos ayudará en esta tarea.

2. El Reutersgate: del recorte argéntico al retoque digital

*Reutersgate*³ es el nombre con el que popularmente se conoce al polémico caso en el que se vio envuelta, a comienzos de agosto de 2006, la agencia de noticias Reuters. El fotógrafo Adnan Hajj, colaborador de Reuters desde 1993, manipuló digitalmente dos fotografías (probadas antes de su despido, aunque circulan sospechas sobre otras de sus imágenes) de los bombardeos israelíes sobre Beirut.⁴ Tras descubrirse el fraude, la remesa entera, compuesta por 920 fotografías, fue retirada, Hajj despedido y las consecuencias se dejaron notar en el cese de otros cargos de la agencia y en aclaraciones explícitas sobre los límites impuestos por Reuters al retoque digital de sus fotografías. Sumamos a esto el imaginable escándalo periodístico y social descrito por el profesor Joan Fontcuberta en los términos que siguen: “para algunos el caso de Hajj ponía de manifiesto las burdas triquiñuelas para dañar la imagen de la campaña militar israelí. Pero el retoque es tan exageradamente deficiente que tampoco es descabellado elucubrar todo lo contrario: que se trató de un montaje para reprobar a las fuentes periodísticas filopalestinas” (2010: 139).⁵

El incidente venía a sumarse a una lista de estafas fotográficas que parecían sucederse, con demasiada asiduidad, en el ejercicio fotoperiodístico de los últimos años.⁶ Pero, a decir verdad, sólo había que echar la vista atrás para

³ Pueden consultarse algunas de las imágenes descritas en este texto al final del mismo.

⁴ Estos bombardeos fueron parte de las acciones militares que se estaban desarrollando en el marco de la guerra que en 2006 enfrentó a Israel y a Líbano.

⁵ Puede encontrarse mayor información sobre este caso en los siguientes volúmenes: Fontcuberta, 2010: 137-139; Caballo Ardilla y Caballo Méndez, 2011: 149-152. También en El Mundo, Madrid, 9 de agosto de 2006 (edición digital: <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/08/07/comunicacion/1154963717.html>), en BBCNews (edición digital: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/5254838.stm>) o en la noticia que con fecha a 18 de enero de 2007 publicó la agencia Reuters anunciando nuevas medidas al respecto (edición digital: <http://www.reuters.com/article/2007/01/18/idUSL18678707>).

⁶ Apenas tres años antes, el 31 de marzo de 2003, el periódico *Los Angeles Times* sacó en portada otra fotografía manipulada digitalmente por el fotógrafo Brian Walski. En este caso un soldado británico apuntaba a un grupo de civiles iraquíes, pero la imagen era el resultado (compositivamente más adecuado) de la suma de dos fotografías. Más información sobre este caso y otros parecidos en la bibliografía anteriormente citada.

recordar un nutrido grupo de ejemplos similares previos a la aparición de la fotografía digital. Es fácil recuperar imágenes como aquellas en las que aparecen Hitler y Franco saludando a las tropas o esperando en la estación de tren de Hendaya en burdos fotomontajes que intentan mostrar los mejores perfiles de ambos dictadores; o las fotografías de Mussolini montando a caballo con un encuadre de toma perfectamente calibrado para eliminar al muchacho que sostiene al equino y se encarga de evitar la caída del *duce*; o las de Stalin donde se aprecian sus incontables purgas icónicas que tratan de borrar visualmente a todos aquellos enemigos del régimen a los que ya se había eliminado físicamente.⁷

Muchas de las posibilidades y limitaciones morfológicas o compositivas de la imagen fotográfica (disciplina que permite una enorme diversidad de prácticas de supresión, adjunción, sustitución o modificación de lo fotografiado no sólo en su revelado, sino también en la toma –mediante la elección del encuadre o el punto de vista-) ⁸ se conocen prácticamente desde su bautismo en 1839. Si bien es cierto que los procedimientos de edición de la imagen fotográfica se han sofisticado y, sobre todo, simplificado, nunca ha sido un misterio la capacidad de este medio para *modelar la realidad* ya sea en su versión analógica o digital. Esto, paradójicamente, no ha parecido erosionar las evidentes bondades de la imagen fotográfica para con la identificación, la memoria, el testimonio, es decir, esa particular cualidad documental necesaria para numerosas actividades.

Mediante una retórica realista, la imagen fotográfica fue articulando, en el caldo de cultivo propicio para ello, una potente forma discursiva basada en la supuesta emanación transparente del referente. La fotografía ha permitido, durante el grueso de su historia, “salvaguardar identidades nacionales y sociales” (Tagg, 2005:16), acompañar como prueba fehaciente a la creación y desarrollo de numerosas disciplinas científicas, retratar enfermedades, identificar criminales, taxonomizar poblaciones. Obedeció, por tanto, a las demandas de una sociedad y de una época que creaba el invento y el boato teórico necesario para construir, precisamente, su propio retrato. Para ello fue igualmente necesario el borrado de, o más bien la indiferencia hacia, las costuras propias de esta operación: la fotografía sólo ha podido ser considerada retrato de lo real, y legitimar así su uso como instrumento probatorio, a costa de sacrificar (o, más bien, no abordar) algunas de las complejidades teóricas que siempre plantearon sus imágenes.

⁷ Pueden consultarse pormenorizados análisis de este y otros casos en el documentado manual reseñado en la bibliografía de Caballo Ardilla y Caballo Méndez, 2011: 27-56. Así mismo, pueden verse ejemplos gráficos en la curiosa labor comisarial del editor británico David King especializado en desenmascarar los *fakes* soviéticos más asombrosos (<http://www.davidkingcollection.com/>) o en las numerosas exposiciones al respecto como, por ejemplo, la realizada en el año 2011 en el MoMA a cargo de Zhang Dali. En esta muestra se examinaban fotografías utilizadas como material propagandístico por el régimen de Mao Tse-Tung. Algunos de estas imágenes pueden verse en la web del museo neoyorquino: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/newphotography/zhang-dali/>. Agradezco al fotógrafo y retocador Víctor Garrido, así como a la fotógrafa Miren Pastor, por haberme puesto sobre la pista de estas fotografías.

⁸ Algunas de estas prácticas pueden verse en Vilches, 1997: 111-164.

Cien años después de la oficialización del invento, el filósofo Walter Benjamín escribió: “en un primer momento se malgastó mucha agudeza en decidir si la fotografía era o no un arte, sin haber planteado previamente si la invención de la fotografía no había cambiado el carácter global del arte (...)” (2007: 108). De esta particular manera, Benjamin identificó la fotografía como la técnica que de forma evidente problematizó la representación del mundo hasta el punto de poder cambiar los pilares que, hasta la fecha, sostenían la dimensión artística imperante. Este medio *a priori* mecánico, reproducible, estático, pero también altamente icónico (identificado después como *indicial*) cambió, desde sus orígenes, la relación existente entre referente y representación. Así, estamos hoy en día en disposición de poder afirmar que la fotografía modificó el concepto global de la representación mediante, precisamente, unas formas que nunca fueron inalterables, naturales, *dadas*.

Pues bien, la sacudida experimentada hace ya bastantes años parece ponerse masivamente de manifiesto con el desarrollo de una tecnología, la digital, en su aplicación a prácticas como el periodismo. Así, una actividad que tendría por objeto la (de)mostración de la realidad noticiable, parece haber sumado a su función autenticadora (basada aún en un fuerte “determinismo óptico” -Gubern, 2005: 79-), las infinitas posibilidades semánticas que le ofrece la tecnología digital. De esta manera afloran a la superficie múltiples paradojas surgidas de la convivencia de dos paradigmas de representación tradicionalmente entendidos como incompatibles en el fotoperiodismo (fotografía como obra de creación o como impersonal documento). Observamos, también, los esfuerzos de la profesión por adaptarse a un medio que ofrece un horizonte de nuevas posibilidades para retratar la realidad.

Si bien la negligencia ética y deontológica que albergan las imágenes del *Reutersgate* es incuestionable para el grueso de la profesión y de la sociedad (cuestiones que suelen saldarse, la mayoría de las veces, con un puñado de despidos y restricciones técnicas de lo más curiosas), también apremia aclarar qué ocurre cuando la conciencia crítica general comienza a asumir las limitaciones del medio para satisfacer las quiméricas exigencias que se le venían haciendo. Casos como el protagoniza por Hajj se revelan entonces como los retratos (las señales) que nos ofrece un sistema visual que estaría afrontando, ahora sí, debates representacionales complejos. Los retoques digitales que permiten eliminar personajes en las escenas, la clonación de partes de la imagen, los fundidos de diversas fotografías sin apenas rastro... muestran, no tanto un apocalíptico escenario que permitiría olvidar a la institución fotoperiodística su responsabilidad para con el ciudadano (si eso fuera posible),⁹ sino más bien el conocimiento generalizado de que existen nuevos y sencillos mecanismos de construcción de imágenes (de producción de sentido, por tanto) que habrían devuelto, en su aplicación a la actividad informativa, la responsabilidad de la representación a su autor.¹⁰

⁹ Es de rigor aclarar que estas actuaciones negligentes son excepciones en la actividad fotoperiodística rápidamente desenmascaradas, la mayoría de las veces, por otros profesionales del medio.

¹⁰ Un interesante desarrollo sobre esta idea puede encontrarse en el artículo *El ojo de dios* en Fontcuberta, 2010: 25-31.

“Por tanto la desmaterialización de la imagen digital no sólo tiene efectos en la medida en que emancipa el flujo de datos de la dependencia del soporte al tiempo que multiplica la capacidad de transmisión de aquellos. Lo más importante estaría del lado de acabar, de una vez por todas, con la fe que hemos depositado en la imagen como réplica del mundo para verla no como aquello que es una emanación de un referente (en el discurso tradicional sobre los dispositivos analógicos) sino como un mecanismo privilegiado de producción de realidad, es decir, de sentido” (Zunzunegui, 2011: 116)

Las palabras del profesor Zunzunegui nos dejan, de alguna manera, a las puertas de las inevitables fricciones que supone este escenario donde, como señalaba hace unas líneas, parecen cohabitar dos paradigmas *a priori* contrapuestos: por un lado, las eternas exigencias que se hacen a la actividad fotoperiodística (me refiero, claro está, a ese compromiso con la verdad basado exclusivamente en la antigua emanación referencial que muchos profesionales del medio siguen reivindicando como respuesta a las continuas acusaciones sobre su falta de rigor -acusaciones más que cuestionables en muchos casos-); y, por el otro, el contacto diario con unas imágenes que fruto no sólo de las mejoras técnicas, sino también de los cambios perceptuales y conceptuales, posibilitan a fotógrafos y espectadores comprobar como ahora “la imagen no se reduce a su visibilidad” (Fontcuberta, 2011: 12).

3. Un nuevo estatuto referencial: estética digital y ética fotoperiodística

Unos meses después del escándalo en Reuters, la agencia hizo público un comunicado anunciando algunas de sus medidas al respecto que se resumen en el nombramiento de nuevos cargos y en la adopción de más protocolos de control de las imágenes. David Schlesinger, por entonces editor jefe de noticias e información de la agencia, declaró: “Nuestras pautas mejoradas y procedimientos [de control de imágenes] están entre los mejores de la industria. Creo que seguimos firmes en nuestra dedicación de documentar el mundo verdadera y objetivamente, sin sesgos, tal y como lo hemos hecho durante más de ciento cincuenta años”.¹¹ La frase de Schlesinger muestra la reiterada intención de cumplir con los dictados incuestionables de la labor fotoperiodística, pero también la permanente evasión de los debates que, de manera ineludible, están planteando estos objetos visuales.

La manipulación fotográfica ejecutada por Hajj se diferencia sustancialmente de las descritas con anterioridad y que he denominado “recortes analógicos”. Para empezar, se produce en un momento en el que ya sí existe la conciencia generalizada de que la fotografía puede construir imágenes que no tienen por qué ser un *espejo* de lo acontecido sin que por ello dejen de

¹¹ En el original en inglés: “Our enhanced guidelines and procedures are among the best in the industry. And I believe we are firm in our dedication to reporting the world truthfully, objectively and without bias, as we have done for more than 150 years” Holmes, P. “Reuters toughens rules after altered photo affair”, 18 de enero de 2007 (edición digital: <http://www.reuters.com/article/2007/01/18/idUSL18678707>).

parecerse a las escenas sucedidas (ahora, además, borrando el rastro de la operación, si se quiere). El fotógrafo norteamericano Edward Steichen afirmó en 1903: “Cada fotografía no es más que una falsificación [fake] de principio a fin; una fotografía impersonal y no manipulada es prácticamente imposible” (Fontcuberta, 2011: 25).¹² Lógicamente Steichen, que parece albergar esperanzas por alcanzar un imposible *grado cero* fotográfico, no hace referencia con estas palabras a la doxa posmoderna que marcó gran parte del estudio sobre la imagen años después (“la *realidad* es un producto discursivo, una ficción simbólica que mal percibimos como entidad sustancial autónoma”- Zizek, 2004: 5-),¹³ sino que simplemente constata la imposibilidad congénita del medio para satisfacer los designios de la noción de objetividad.

Pues bien, la tecnología digital aplicada a la fotografía habría mostrado, nos habría más bien escupido, esa lección de forma masiva a gran parte de los espectadores. Pero además, conscientes ya del potencial ideológico del medio fotográfico y de sus múltiples posibilidades estéticas, estaríamos ante unos objetos visuales que recogen, simplemente, las sinergias de un uso del medio cada vez más seguro de su lenguaje y de su capacidad expresiva. Así, ajusticiado el maleante de turno y aclarado el entuerto (rara es la vez en que estos casos no quedan destapados por otros profesionales o por hábiles internautas ávidos de fotografías nuevas), es posible tomar las imágenes digitalmente manipuladas y publicadas en prensa como síntomas. Síntomas en los extremos, sin lugar a dudas, pero que también ejemplifican unas prácticas habituales en el actual oficio fotoperiodístico (todas las imágenes se retocan digitalmente), sin que por ello se haya dejado de reflejar el mundo o se haya impedido a los espectadores observar todo aquello que no pueden ver sus ojos allá donde sucede, pero que, como sociedad aún *luminocentrista* (Jullier, 2004:119), necesitan conocer gráficamente.

Si bien la imagen digital podría ser una representación más,¹⁴ son características propias del medio tales como su instantaneidad, sus bajos costes de producción, su masificación, la tolerancia social a su amplio rango de calidades (la fotografía digital puede ofrecer las imágenes más nítidas o los conjuntos más informes de píxeles con los que nos hayamos encontrado nunca), la posibilidad de eliminación de tomas o las propuesta de nuevas narrativas (parecen hacerse un hueco los proyectos secuenciales)... las que ponen de manifiesto nuevas relaciones con un referente que parece abocado al cambio, a la metamorfosis continua. La fotografía “de ser un medio perceptual (...) pasa a convertirse en medio conceptual, liquidando de paso la idea de huella-prueba” (Jullier, 2004: 89) en esta fase digital. Pero, además, esto lo hace asumiendo una idea de realidad muy determinada: las actuales fotografías de los bombarderos en las guerras, de las cumbres políticas, del

¹² La traducción de esta misa cita se encuentra en el volumen señalado, no obstante la referencia exacta del fragmento es Steichen, Edward (1903). *Ye, Fakers. Camerawork*, nº 1, Nueva York.

¹³ Como es evidente, Zizek describe esta letanía posmoderno precisamente para desmarcarse de ella.

¹⁴ Recoge Jullier la afirmación del historiador de la fotografía Michel Frizot que sostiene que la imagen digital es sencillamente una etapa más en la historia de la fotografía (Jullier, 2004:76).

descontento social, no sólo muestran tales escenas, sino también, hasta cierto punto, las numerosas imágenes ya conocidas sobre esos acontecimientos. Esta acumulación de representaciones, que parecen *cargar* los referentes y dejarnos ante una noción de realidad múltiple, nos hace darnos de bruces con nuevos desafíos éticos muy patentes en actividades aún tan lastradas icónicamente como el fotoperiodismo.

Los ejemplos descritos nos enseñan que tales desafíos no se solucionan con reglas mecánicas (del clonado al enfocado pasando por el degradado). Los referentes como suma de representaciones (Seguin, 2011: 86) y las representaciones que ya de manera evidente crean sus propios referentes designándolos, señalándonos donde mirar (Zunzunegui, 2011: 116), serían las manifestaciones evidentes de esa nueva relación referente-representación fotográfica. Este nuevo vínculo no tienen por qué implicar un alejamiento del suceder (así lo atestiguan los escándalos descritos que aparecen, precisamente, por los estrechos lazos que suelen establecer estas imágenes con lo retratado) sino que, más bien, parece hablarnos de una cultura visual que demanda la superación de cierta exigencia icónica. Nos muestra, además, otro escenario que viene a sumarse a los ya conocidos, lugar donde el fotoperiodista actual también debe jugar su ética profesional como autor de textos visuales.

4. Anexo fotográfico

Fotografía 1

Recorte de pantalla del especial fotográfico publicado por el diario El Mundo donde se ve la fotografía descrita por el profesor Slavoj Zizek. (edición digital: <http://www.elmundo.es/fotografia/2004/05/fotosirak/index.html>)



Fotografía 2

Primera fotografía descubierta tras ser manipulada digitalmente por el fotógrafo de la agencia Reuters Adnan Hajj. En la imagen de la izquierda observamos la toma original, en la derecha la imagen resultante tras retocar el humo de los edificios para aumentar su efecto visual.



Foto Reuters/Adnan Hajj

Fotografía 3

Segunda fotografía descubierta tras ser manipulada digitalmente por el fotógrafo de la agencia Reuters Adnan Hajj. La agencia comunicó que el F-16 israelí lanzó sólo un cohete, mientras en la fotografía podemos ver tres.

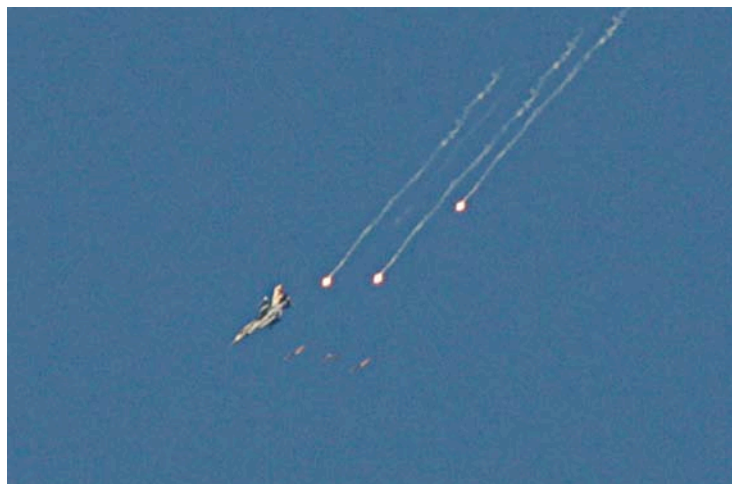


Foto Reuters/Adnan Hajj

5. Bibliografía

- Barthes, Roland (1997). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Baeza, Pepe (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Caballo Ardilla, Diego y Caballo Méndez, Daniel (2011). *Fotografía sin verdad. El poder de la mentira*. Madrid: Editorial Universitas.
- Fontcuberta, Joan (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gubern, Román (2005). La imagen digital, memoria y promiscuidad. *Claves de la razón práctica*, nº 51, 77-82.
- Jullier, Laurent (2004). *La imagen digital. De la tecnología a la estética*. Buenos Aires: La Marca.
- Seguin, Jean Claude (2011): La desaparición del referente en el arte digital y sus implicaciones". *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº 2, 107-118.
- Tagg, John (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vilches, Lorenzo (1997). *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Zizek, Slavoj (2004): Fotografía, documento, realidad. *Letra Internacional*, nº 85, 4-16.
- Zunzunegui, Santos (2011). Reconstruyendo las ruinas del futuro: dogmas e interrogaciones de la imagen digital. *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº 2, 107-118.